L'ART SACRÉ

Revue mensuelle

Grandes leçons actuelles de Byzance

9 - 10

Mai-Juin 1953

L'art antique se muant en celui de Byzance.

L'apôtre Paul. Mosaïque du Mausolée de Galla Placidia, Ravenne.
(Légèrement antérieur au milieu du v[e] siècle.) Photo des Musées Nationaux.

Couverture. Ange. Abside du Dôme de Cefalu. Sicile. XII[e] siècle.

Ravenne. Baptistère des Ariens (fin du v[e] ou début du vi[e] siècle).

DANS *notre intention, ce fascicule est une étape vers un ouvrage collectif, dont il va manifester l'urgence et probablement les principales orientations.*

Sans conteste, l'art byzantin est un des deux plus grands arts hiératiques du passé chrétien — l'autre étant le roman occidental, qui en dépend à tant d'égards. Il a des leçons décisives à nous donner. Mais exactement lesquelles? Et par quelles voies ?

Au cours des dernières années, nous nous sommes trouvés souvent perplexes en lisant certains propos de byzantologues qui forçaient l'opposition entre cet art et celui de l'Occident. Ils le présentaient aussi comme tellement solidaire d'un état de civilisation révolu et d'une sorte de totalitarisme sacral en lequel il ne faut pas figer le christianisme, que nous avions de la peine à voir comment il redeviendrait actuel et efficace parmi nous. Les canons de style que les moines de l'Athos ont rendus rigides nous faisaient trop sentir le danger du « byzantinisme », trop d'expériences nous aver-

Ravenne, Saint Vital. Offrande de l'Empereur Justinien (vers 545).

tissaient que cette sorte de pharisaïsme artistique est le risque spécifique du sacré en art et d'autant plus grave qu'il procède plus logiquement de principes plus indubitables — mais dans l'oubli d'autres principes et surtout dans le desséchement de la sensibilité aux valeurs de l'art. Trop souvent, les leçons qu'on prétend nous asséner au nom de Byzance encouragent le schématisme pédantesque qui, chez la plupart d'entre nous, a remplacé la sensibilité.

Ces données malheureuses, trop réelles, nous ont déterminés à poser avec inquiétude quelques questions sur l'art byzantin à plusieurs personnes particulièrement qualifiées pour nous aider à voir les directions dans lesquelles le message de Byzance garde valeur en notre temps, et même s'avère plus opportun que jamais. Nous devons aller jusqu'à dire, et nous pensons que l'on en conviendra, qu'il est seul à donner en plénitude certaines leçons, de celles précisément qui importent le plus à la valeur sacrée *de l'art. Il nous semble que les plus vivants des artistes actuels, les plus libres, les plus doués, les entendraient volontiers. Pour l'instant, ils ne se doutent guère de ce*

L'offrande de Théodora.

qu'il y a au fond de ce haut enseignement. Ils ont l'air, à certains égards, d'en être même la négation. Malentendu déplorable. Nous espérons ici leur entrouvrir une porte qu'ils auront joie à franchir pour leur plein accomplissement d'artistes sacrés.

Voici comment nous avons procédé.

L'un de nous, le P. Régamey, a rédigé un précis des questions qu'il lui paraissait nécessaire d'élucider. La plupart des personnes auxquelles il l'a soumis ont bien voulu y répondre, ce dont nous leur avons une vive reconnaissance, sachant ce qu'est le régime moderne du surmenage. Quelques entretiens complétant ces notes, nous n'avons eu qu'à organiser selon un plan unique les diverses contributions, et elles ont tout naturellement donné une sorte de conversation. Ainsi, gardons-nous, jusque dans la forme, l'attitude interrogative de la recherche, tandis que certains témoignages sont nettement affirmés et que, nous semble-t-il, quelques certitudes essentielles se dégagent. On voit s'ouvrir les perspectives dans lesquelles il va falloir avancer.

Le T.R.P. Dumont, *(archimandrite, directeur du centre d'études* Istina, *et dont les échanges sont continuels avec nos frères séparés de toutes les confessions) pose une question préalable à toutes les autres :*

L'art sacré peut-il être considéré et jugé indépendamment des formes concrètes du culte dans lequel il s'insère?

La réponse à cette question doit être nuancée, et la suite y apportera déjà quelques éléments de réponse. Comme pour nous mettre en éveil, le P. Dumont ajoute :

Autre est la question de savoir ce que les Eglises de rite byzantin peuvent aujourd'hui retenir (ou retrouver) des leçons de l'ancienne Byzance, autre celle de supputer le profit que nos Eglises d'Occident, étant donné leurs rites, peuvent avoir à considérer cet art. La réponse me semble, *a priori*, devoir être assez différente dans l'un et l'autre cas.

Quelque préalable que soit en principe cette question, prévenons tout de suite que pour bien la comprendre il faudra percevoir tout le sens des rites, sens beaucoup plus profond qu'on ne croit. Nous verrons que précisément l'Orient en a gardé une conscience plus forte que l'Occident moderne, et c'est à cette profondeur que nous, Occidentaux, devrons entendre la leçon de l'art byzantin.

MALENTENDUS A DISSIPER

Deblayons *d'abord le terrain de difficultés qui gênent l'accès de la plupart d'entre nous à l'essentiel.*

Un éminent spécialiste de l'art byzantin oppose cet art à celui de l'Occident en ce que le premier « s'asservit », dit-il, à la religion, tandis que l'autre garde plus d'autonomie. Cette façon de penser correspond trop à ce que beaucoup d'entre nous éprouvent confusément pour que nous n'en dissipions pas l'équivoque. Nous comprendrons tout à l'heure quelle réalité des grandes époques byzantines est trahie par le mot d' « asservissement ». Il convient, remarque le professeur Pierre Kovalevski, *à la* « dépendance servile » *des icônes de basse époque qui* « forment un domaine tout à fait à part dans l'art religieux oriental. » *Il est faux quant à l'art de Byzance, dont il n'a jamais été l'idéal.*

Je ne connais, nous écrit le P. Dumont, aucun de mes amis orthodoxes, parmi les plus fervents de leur art traditionnel, qui accepterait de dire que l'art byzantin s'est asservi à la religion. Il n'y a pas d'asservissement là où il y a nécessité de nature.

Le P. Dumont souligne cette dernière phrase dont la vérité apparaîtra à la profondeur que nous avons annoncée.

On doit également se garder des exagérations selon lesquelles l'art byzantin « nie la créature », est tout « impersonnel », et « met de côté l'imagination et la sensibilité ».

Son attitude à l'égard de la créature, c'est, nous dit encore le P. Dumont, de la replacer dans la véritable perspective et la finalité du salut. Il l'a vue toujours dans son rapport à sa *fin*, qui est transfiguration et divinisation, en un mot du point de vue eschatologique. D'où son aversion pour une certaine forme de naturalisme qui, en lui-même, n'évoquerait rien de cet aspect du mystère chrétien.

Quant au caractère « impersonnel » que certains vantent dans l'art byzantin — impersonnalité des figures représentées, impersonnalité des artistes — prenons garde qu'il est très relatif. Les grandes œuvres sont merveilleusement personnelles à Byzance comme partout, aux deux points de vue que nous venons de dire. M. Kovalevski *note :* « Tous les chefs-d'œuvre, même pour les icônes, sont attribués à des auteurs connus ». *Ou, quand on ne les connaît pas, on discerne à Byzance les conceptions plastiques et les mains différentes.*

Une certaine « impersonnalité » assurément tient à cet oubli de soi que pratique nécessairement un artiste possédé de la volonté de faire œuvre « sacrée » dans le sens extraordinairement fort que nous dirons. Mais dans cet oubli même ils trouvaient leur accomplissement personnel. Les « canons » auxquels ils obéissaient convenaient à leurs dons spontanés.

Quant à l'imagination et à la sensibilité, il est, remarque le P. Regamey, aussi faux de prétendre qu'elles sont « mises de côté » dans l'art byzantin que dans la mystique orientale, comme on le

Sainte-Sophie. Vestibule. Constantin dédie sa ville à la Madone et Justinien son église. XII^{e} siècle.

On sait que les mosaïques de Sainte-Sophie ont été dégagées après 1931 par Th. Whittemore directeur de l'Institut Byzantin Américain.

Sainte-Sophie, VI^e siècle.

prétend parfois. Prétention suspecte que tout contredit. Ne cédons ni à une exaltation trompeuse de l'esprit, ni à aucun ressentiment contre le sensible. Dans les églises byzantines, le monde « de lumière et d'incorruptibilité » que créent les fonds d'or, ces hautes présences de saints et d'anges qui environnent de toutes parts le fidèle et le ravissent, toute cette évocation de l'univers du Christ glorifié, n'est-ce point sensible, l'imagination n'y est-elle pour rien? On veut dire qu'elle-même s'emploie à faire dépasser l'imaginaire, que les yeux de chair eux-mêmes, au lieu de céder aux séductions du visible éveillent à l'au-delà du visible. La nuance est capitale. Non seulement pour la justesse de la doctrine, mais parce que, convenant que l'on ne se désincarne pas, on gardera pour l'art l'exigence de la qualité sensible. Que cette qualité soit telle qu'elle s'exerce au plus pur profit de l'esprit, c'est bien l'exigence du sacré selon la religion de l'esprit, mais craignons la déviation qui consiste à mépriser le sensible, à tarir les sources de la création, de la poésie, de la *qualité*, sous prétexte d'une spiritualisation qui n'est que desséchement, et avec quelle arrogance chez les modernes « izographes » (1)...

Le fondement de l'équivoque au sujet du sensible est rappelé par le P. CONGAR :

L'Orient est resté dans une perspective platonicienne, (2) selon laquelle le *vrai* monde est celui d'en haut (cf. Gal. IV. 26 : « La Jérusalem d'en haut est libre, c'est notre mère »), — non celui de l'expérience sensible. Un signe est vrai, non parce qu'il traduit une réalité sensible, mais parce qu'il traduit une réalité d'en haut. J'ai rencontré ce fait dans une étude sur l'idée ancienne des mots et des étymologies (article à paraître dans la *Revue du moyen âge latin*, sur « Céphas — Képhalè — Caput »).

Enfin le grief d'immobilisme, souvent fait à l'art byzantin, est assez risible. Cet art n'a cessé de se renouveler au cours des siècles. Les illustrations de ces pages en suggèrent quelque chose. Signalons à ce propos que bientôt seront mises sous les yeux du public des photographies faites par l'Institut Byzantin (qui, bien entendu s'en réserve la publication), de fresques du XIV^e^ *siècle récemment découvertes à Constantinople dans la mosquée Kakhrié Djami, l'ancienne église Notre-Dame-des-Champs, aussi étonnantes de vie et de puissance plastiques que grandioses en leurs thèmes. Œuvres d'un très grand maître (inconnu).*

LA FONCTION DE L'ART SACRÉ

VENONS-EN *aux leçons majeures que Byzance donne en matière d'art sacré à tous les siècles et à tous les milieux chrétiens, et donc à notre temps. Aux plus vivants d'entre nous, bien plus qu'aux imitateurs matériels des formes byzantines. Ces leçons se résument dans une doctrine et plus vitalement un sens de l'art sacré, procédant d'un sens plénier de la Liturgie. Nous nous obstinons à essayer d'éveiller ce sens* (3), *mais on ne paraît pas y prendre garde dans les débats confus où chacun projette les expressions de sentiments peu informés, peu réfléchis. Est-ce que les grandes affirmations de Byzance exprimées ici par des voix autorisées finiront par forcer l'attention?*

LE P. CONGAR : L'Orient a une spiritualité de la manifestation terrestre du monde céleste. La Liturgie orientale veut être « le ciel sur la terre ».

Ce caractère s'est encore accentué à Byzance du fait que, à partir du VI^e^ siècle, a dominé dans la théologie, la spiritualité, le sens ecclésiastique, une tendance, non pas monophysite, ce serait hérétique (4), mais favorable à la ligne monophysite. En ce sens qu'on a tellement vu l'humanité glorifiée, divinisée, tant dans le Christ que dans le chrétien, qu'on a un peu perdu de vue l'humain pleinement tel de l'un et de l'autre (je touche à cela dans une étude à paraître dans la grande publication en trois volumes célébrant l'anniversaire du Concile de Chalcédoine).

Cette tendance théologique et le platonisme que

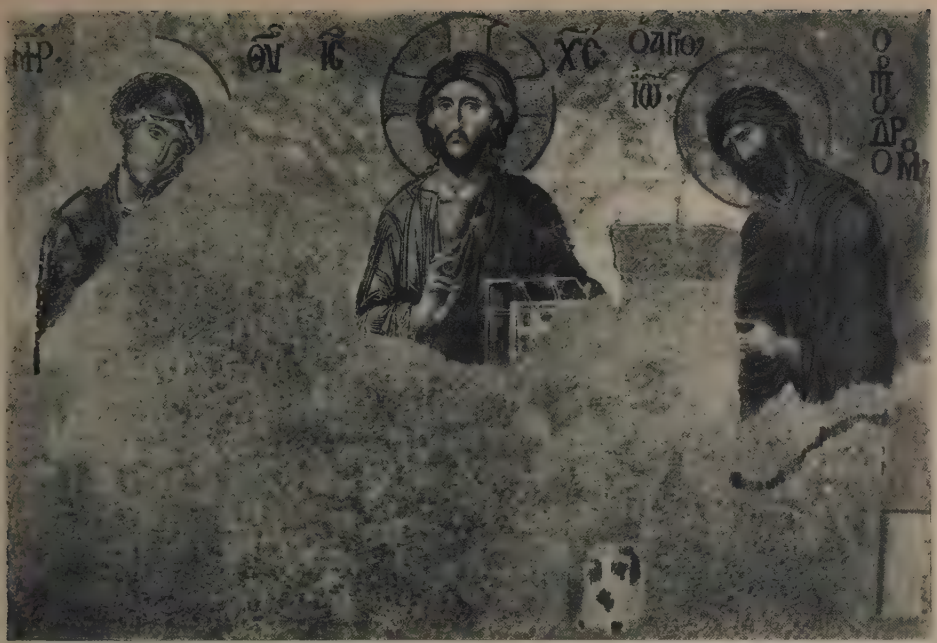
(1) Peintures d'icônes dont la facture est sèche et dure par excès de conformité aux modèles.

(2) Sur l'inspiration platonisante de l'art byzantin, remarquables indications dans GRABAR, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale, Cahiers archéol., I* (1945) p. 15-34.

(3) Ainsi *L'Art Sacré*, mai 1952, p. 20 ; *Art Sacré au XX^e^ Siècle?* p. 23-24 ; 108,-114, 116, 118.

(4) On sait que le *monophysisme* est l'hérésie selon laquelle il n'y a qu'une nature dans le Christ, la divine, l'humanité se trouvant absorbée par la divinité, perdant sa consistance propre. Beaucoup de nos contemporains tombent plus ou moins dans cette erreur, s'imaginant par exemple que le Christ n'avait pas d'âme humaine, comme si sa divinité en avait tenu lieu. *(N.D.L.R.)*

Détail de la mosaïque de la p. 11.



Sainte-Sophie. Mosaïque du XII[e] s

le P. CONGAR *rappelait tout à l'heure ne doivent pas discréditer à nos yeux le sens liturgique de l'Orient* (5). *Ils ont, c'est un fait, contribué à maintenir en Orient ce sens, qui s'est généralement perdu en Occident et qu'on a grand-peine à y faire revivre. Quelque rigoureuses que puissent être les réserves d'un esprit d'Occident sur le système de pensée de l'Orient, quelque profit que doivent apporter à tous les chrétiens les définitions dogmatiques de l'Eglise latine et certaines précisions de sa théologie, un grand fait prime : le sens liturgique a gardé en Orient la plénitude même que nous lui trouvons dans l'antiquité chrétienne et a opéré un admirable « développement »* (6).

Le P. DUMONT. — « Le culte est, en quelque sorte, une anticipation de la liturgie céleste. Tous ceux qui y prennent part dans les dispositions qui conviennent participent comme par avance, en figure mais réellement, à cette liturgie, un peu comme le Christ, sur le Thabor, participait par anticipation à la gloire du Père et faisait bénéficier ses apôtres privilégiés de cette participation » (7). La pensée symbolique saisit « les liens qui unissent entre elles les réalités qui nous entourent et perçoit volontiers celles-ci comme un écho, un reflet, une image d'une réalité transcendante que, dans le plan divin — à la fois créateur et rédempteur — elles ont pour raison d'être et pour mission d'exprimer... » C'est « une habitude de penser par évocation d'un au-delà de ce qui est directement et immédiatement perçu... Le sens de cet aspect mystérique a tendance à s'estomper dans notre Occident, plus avide d'expressions rationnelles déterminées, de formes juridiques précises, et toujours en défiance à l'endroit de ce qu'un mode de penser et d'agir ayant recours au symbolisme comporte nécessairement d'indétermination et de flou. Fidèle à cette tendance, notre théologie a cantonné les sacrements en nombre clos, dans un domaine nettement délimité et aux frontières tranchées ». Le sens de la *sacramentalité* s'y est émoussé et presque perdu. Ce que nous, latins, disons des

(5) Ils doivent d'autant moins le discréditer que cette tendance se garde d'être hérétique et que le platonisme, erroné comme système de pensée du monde créé, est vrai à l'égard des Mystères de la foi. On ne peut, comme les platoniciens, réifier hors des choses créées une nature-en-soi de ces choses, mais les Réalités surnaturelles existent dans le Christ, il y a une Jérusalem céleste, les choses invisibles sont plus réelles que les visibles, elles sont les prototypes auxquels nous devons nous conformer, *nous assimiler*.

(6) Pour les initiés, ces repères significatifs : de S. Ambroise *(De Sacramentis, de Mysteriis)* à Nicolas Cabasilas, *développement* admirable; de S. Ambroise aux scolastiques d'Occident, *dessèchement*.

(7) Cette citation et les suivantes sont empruntées à l'article du P. DUMONT. *Le sacramentalisme et les icônes*, « La Vie Spirituelle », janvier 1950, avec référence à L. OUSPENSKY, *L'icône, vision du monde spirituel*, Paris, Setor, 1948.

sacrements est exact, mais incomplet, en ce sens que le symbolisme n'y joue plus qu'un rôle accidentel, surajouté (8). En dépit d'acquisitions précieuses pour l'intelligence de certains aspects du sacrement, il y a là, à mon sens, à tout prendre, plutôt régression que développement. Toute la renaissance liturgique (j'entends de l'intelligence profonde de l'aspect mystérique du culte chrétien) vient à l'appui de cette considération. Cette renaissance est liée étroitement à la renaissance biblique et à celle de la patristique grecque. Et tout ce mouvement est, me semble-t-il, dans le domaine proprement religieux, le plus considérable de notre temps. Il ne me paraît pas possible qu'un renouveau de l'art sacré puisse s'opérer en dehors de ce courant de « restauration », car c'en est une, d'une perception plus authentique de l'essentielle sacramentalité du mystère chrétien.

En effet l'art affecte en premier lieu dans l'Eglise des réalités qui entrent dans la contexture du culte chrétien. Ce n'est pas assez de dire que son but est d'exprimer les vérités de la foi ; les mots : « manifester les réalités de la foi » sont plus justes, car c'est là un des buts ou des effets de la célébration liturgique. J'aimerais que l'on parvînt à saisir mieux encore le lien de l'art, ou plus exactement et directement, *des réalités que l'art peut affecter*, avec le culte public chrétien. J'entends bien que ces réalités ne sont pas confinées dans le seul domaine du culte public et qu'un usage en est fait également dans le culte privé, mais c'est là une dérivation qui commande un rapport étroit entre ces deux usages.

Parce qu'il me semble qu'on doit attribuer une grande importance à ce rapport qui unit l'art à la fonction liturgique, je me suis habitué (en dépit d'un usage que je crois très différent) à distinguer l'art sacré de l'art religieux à partir de cette considération. L'art sacré est pour moi celui qui affecte les réalités entrant dans l'exercice du culte et qui reçoit, du même coup, une fonction sacrée ; l'art religieux comprenant, d'une manière infiniment plus large, tout ce qui le qualifie tel par son seul objet. Mais de cette terminologie peut-être est-il vain de discuter ici.

Le P. REGAMEY. — Assurément, nombre de nos contemporains ne vous comprendront pas. Le *sacré* pour eux est le caractère de ce qui regarde le destin le plus personnel, le profane étant tout l'ordre des conventions et des routines. Ils ont bien raison de faire valoir cette exigence profondément personnelle, mais il leur manque une foi vivante et pleine dans les Mystères chrétiens, et je veux dire : à ces Mystères réellement accomplis parmi nous et en nous grâce à la célébration liturgique. Il leur manque de croire de tout leur être que l'ordre normal du salut, c'est cette Manifestation, cette Pâque et cette Pentecôte de Dieu que réalise la Liturgie de l'Eglise, et que nous y devons trouver notre accomplissement éternel. Le sacré cultuel, le sacré « de tradition » n'ayant pas pour eux cette plénitude de vie divine, comment lui accorderaient-ils valeur au fond d'eux-mêmes? C'est par pure obéissance, ce n'est pas vitalement qu'ils l'admettent et le respectent, il leur paraît de convention, et donc faux. Ce n'est aussi que par convention qu'ils lui reconnaissent place dans l'église. Si, au contraire, on a le sens de cette « essentielle sacramentalité du mystère chrétien », comme vous disiez tout à l'heure, alors, mais alors seulement, c'est par rapport à lui d'abord que dans le christianisme s'apprécie toute valeur sacrée et votre distinction s'impose.

Le P. CONGAR. — Le *rite* est quelque chose de très profond. Il n'est pas seulement un ensemble de pratiques extérieures réglées. Il est l'ensemble des signes dans lesquels une communauté vivante donnée exprime et vit sa foi. Il qualifie une Eglise dans sa réalité même. Théologiquement, c'est lui qui s'allie au degré de consistance propre (Eglises de missions, ou constituées avec une hiérarchie autonome) pour qualifier intrinsèquement une Eglise. A Byzance, l'art était réalité d'Eglise à peu près au même degré et de la même façon que le rite. C'est pourquoi il était, comme ce dernier, réglé par des *canons*.

Le P. DUMONT. — Néanmoins je n'entends naturellement pas limiter la fonction de l'art à sa seule composante liturgique. Il a aussi un rôle d'enseignement ou, pour employer un terme plus compréhensif, un rôle de *formation* (non seulement de l'intelligence mais *de tout l'être*), un rôle pédagogique. Et c'est pourquoi, à mon sens, il ne peut se libérer de la nécessité d'exprimer *tous* les traits constitutifs du mystère chrétien et, en particulier, son aspect eschatologique (présent aussi, de façon manifeste, d'ailleurs, dans la liturgie). *Eschatologique*, je sais que l'abus qu'on fait aujourd'hui de ce mot trop à la mode pourrait nous incliner à en éviter l'emploi. Ce serait, je crois, au grand détriment d'une intelligence et d'une mise en œuvre authentique de notre foi chrétienne. Or, il me semble qu'avec la sacramentalité, le caractère eschatologique est un des traits dominants et, je crois devoir le souligner, des plus authentiquement chrétiens de la pensée et de la vie des Eglises d'Orient et en premier lieu des Eglises de rite byzantin. Que l'art qui s'y est épanoui en soit profondément marqué, non seulement il ne faut pas s'en étonner, mais il me paraît souhaitable que ce fait soit retenu comme la principale des leçons que nous avons à recevoir de Byzance. L'art dit byzantin n'est sans doute, dans ses formes concrètes, qu'une manière possible pour l'art d'être eschatologique. La leçon qu'il nous donne serait donc un message venant de plus profond que lui.

Le P. CONGAR. — Comme la Liturgie de l'Orient veut être « le ciel sur la terre », son art reçoit pour mission de traduire le monde trans-

(8) Pour les théologiens, remarquons que chez S. Thomas, la théologie des sacrements est déjà affectée d'un certain excès de systématisation scolastique. Mais elle garde l'équilibre traditionnel et le sens du mystère, parce qu'elle se situe dans toute une doctrine des « sacramenta fidei », aux sens larges du mot, qu'elle est entièrement construite sur la *signification* et donc explicitement dans l'ordre symbolique, et que, plus profondément, elle repose sur une mystique de l'Image (le Verbe Image du Père, l'homme image de Dieu). *N. de la R.*

Sainte-Sophie, XII^e siècle.

Sainte-Sophie. Constantin IX Monomaque (XI^e siècle).

figuré issu de Pâques. D'où les icônes et l'iconostase, qui est le monde céleste rendu sensible, manifesté avec ses fonds d'or, etc. C'est à ce caractère eschatologique que se rattachent aussi la « certaine impersonnalité » dont nous avons parlé et l'ascèse subjective de l'artiste sacré. Il s'agit de manifester le monde transcendant, où il n'y a plus ni Juif ni Grec, ni homme ni femme... (Gal., III, 28). L'art, comme la Liturgie, dans la Liturgie, est Epiphanie.

Le P. DUMONT. — Lorsqu'on a perçu cet ordre des choses et ses exigences, on comprend pourquoi nos frères orthodoxes refusent à l'art d'Occident depuis les derniers siècles du moyen âge le caractère *sacré*.

Le P. RÉGAMEY. — En revanche, nous leur reprochons, souvent à bon droit, de tomber dans un « matérialisme sacral ». L'usage qu'ils font des icônes nous paraît volontiers superstitieux et nous croyons voir dans leurs procédés de style l'équivalent artistique de ce matérialisme.

Le P. DUMONT. — Mais les sacrements eux-mêmes ne sont pas à l'abri des déformations qui les assimilent, dans la pratique et la mentalité de certains, à quelque rite magique. Cette retombée dans les formes élémentaires de la religiosité et les déviations qu'elles comportent est toujours à craindre et à combattre. Mais l'abus ne saurait autoriser à condamner le légitime usage. Les sacrements et la sacramentalité ne se justifient que dans un contexte de foi. De même, une foi authentique est nécessaire pour mettre à l'abri de quelque « matérialisme sacral », et elle y suffit. En ce qui nous concerne, Occidentaux, la foi aurait pu aussi bien être suffisante, si nous nous y étions conformés, pour sauver l'art sacré de la « prostitution ». C'est bien de cela, et non d'une libération, qu'il s'agit aux yeux de nos frères orientaux. Leur jugement sévère mérite au moins attention. La décadence de l'art sacré est une conséquence inéluctable de la décadence de la théologie, elle-même expression de celle de la foi.

Le P. REGAMEY. — Le P. Couturier et moi ne cessons de le répéter. Et de dire que cette décadence théologique atteint l'art par l'intermédiaire de la vie. Mais quand la sévérité de nos frères, d'Orient ou d'Occident d'ailleurs, s'attaque à d'humbles efforts comme ceux que représentent Assy ou Audincourt, je crois qu'il y a méprise. Nous nous tuons à répéter qu'on repart à zéro. Le témoignage que le P. Couturier apportera en conclusion est une fois de plus significatif en ce sens. Byzance donne de grandes leçons. Les tentatives les plus valables de notre temps ne prétendent pas en donner. Elles sont humblement ce qu'elles peuvent. Deux choses complémentaires nous paraissent sûres : l'une c'est qu'offrir ce qu'on a de meilleur et de plus sincère, si peu que ce soit, vaut mieux que prétendre à ce qui est théoriquement sublime, mais à quoi l'on n'a certainement plus droit ; l'autre, c'est qu'il ne faut pas prendre son parti d'une défaillance de la foi. D'une part, on ne saurait demander aux artistes plus que ce qu'ils donnent en engageant le meilleur de leurs dons ; d'autre part, il faut faire tout ce qu'on peut pour leur rendre le sens de la *plénitude* chrétienne. C'est une longue tâche. Byzance ne peut, au point où nous sommes, efficacement leur parler qu'à la façon d'une préparation lointaine dont ils devront longuement laisser mûrir en eux les effets.

Le P. COUTURIER. — Je me suis souvent dit que nous repartions maintenant comme des premiers graffitis des catacombes. Cet art modeste n'avait aucun caractère spécifiquement sacral. C'était celui du temps, l'art de tout le monde, l'art vivant de ce temps-là. On ne baptise que la vie.

L'ARTISTE SACRÉ

Le P. DUMONT. — A l'élément eschatologique, conçu par l'Orient comme essentiel à l'art sacré, à celui de l'icône en particulier, il faut rattacher le fait important que jamais cet art n'est considéré dans l'Eglise d'Orient comme pouvant se prêter à traduire le tumulte intérieur et personnel de l'artiste.

Le P. COUTURIER. — Voilà un refus et une exigence que certains artistes contemporains sont plus près de comprendre que l'on ne se l'imagine. Par exemple, Matisse s'est toujours refusé de la manière la plus formelle à mettre dans sa peinture son tumulte intérieur. Son œuvre est toute décantée. Tandis qu'il travaillait à sa chapelle, il m'a plusieurs fois dit : « Je ne veux pas ajouter à la peine du monde ».

Le P. REGAMEY. — Sans doute, mais Byzance est sur un autre plan. L'ascèse de l'artiste est précisément dans cet ordre de la « sacramentalité », au sens large où nous avons situé l'art sacré. Cet ordre assume l'humain — qualité de la vie et qualité de l'art — mais il est au-delà et du sentiment, et du juridisme, et d'une notion elle-même trop juridique de l'efficacité de la grâce, et des idées que nous nous faisons des Mystères, quoiqu'il suppose et contienne tout cela. Comment arriverons-nous à faire entendre cet ordre « mystérique », « sacral »?

Le P. CONGAR. — Un signe que c'est en lui que doit s'accomplir l'ascèse de l'artiste : de même que le droit de l'Eglise oblige chez nous, par exemple, un évêque à jeûner la veille d'une consécration d'église, de même le peintre d'icônes est soumis à des obligations dans lesquelles le jeûne tient une place.

Le P. DUMONT. — L'art est règle de vie autant que règle de foi. Son rôle est de faire sortir l'homme de ses difficultés personnelles en fixant son regard spirituel sur le but auquel il doit tendre et sur les moyens que met à sa disposition l'Eglise pour y parvenir. Dieu sait, pourtant, si l'âme russe est tumultueuse. Et l'histoire nous montre combien l'était l'âme byzantine. Mais loin d'entretenir son tumulte, moins encore de le propager, l'art (partie intégrante du culte, il ne faut jamais l'oublier) doit l'aider à le surmonter — pas plus d'ailleurs que la liturgie elle-même ne fera jamais allusion au péché de l'homme sans le mettre en référence en même temps avec le salut dans et par le Christ. L'art sacré est un élément constitutif de l'Eglise en sa stucture et en sa vie, pour autant que l'Eglise, en sa condition terrestre, est un ensemble de moyens de grâce par lesquels le salut nous est approprié personnellement et socialement. Il fait partie — je ne m'excuse pas de le répéter car cela est très important — de la structure sacramentelle de l'Eglise et c'est pourquoi les décisions du II^me^ Concile de Nicée ont aux yeux de nos frères orientaux une valeur proprement dogmatique et non pas seulement disciplinaire (9).

Mais c'est sans doute M. Evdokimov qui fait percevoir de la façon la plus suggestive ces caractères de l'art oriental et de l'ascèse qu'il exige de l'artiste. Nous n'avons rien voulu distraire de son beau texte, que nous réservons pour la fin de cet échange de vues.

(9) Ici le P. Dumont renvoie à l'article de la *Vie Spirituelle* dont nous avons cité plusieurs passages.

Sainte-Sophie. Mosaïque d'influence sassanide.

Libertés prises au XIII^e siècle en Occident avec les leçons de Byzance

Mosaïque de Saint-Marc de Venise. La Création.

Rodolphe Guilland remarque combien certains éléments de cette composition détonnent par rapport à l'art byzantin : « la colombe du *Pneuma Theou* flottant au-dessus du chaos », « le geste extatique de l'ange à la création de la lumière », « les vues surprenantes du mosaïste sur la création d'Adam et Eve ». Cette mosaïque « marque un tournant dans l'art de la recherche du mouvement ».

Ces deux illustrations et celles des pages 19 et 25 sont empruntées à l'album *Mosaïques byzantines en Italie (Torcello, Venise, Monreale, Palerme, Cefalu)*. Collection Iris (Plon), 14 excellentes planches *en couleurs* précédées d'une Préface de J.-L. Vaudoyer et d'une Introduction de Rodolphe Guilland.

"TOTALITARISME SACRAL"

Le P. REGAMEY. — Tout cela accroît la nostalgie d'un ordre sacré dont nous comprenons bien qu'il ne lui est pas fatal de se durcir, de se fermer. Le P. Dumont nous montrait tout à l'heure dans la foi vivante le principe du renouvellement, de la souplesse, de l'ouverture, de toutes les dispositions favorables à l'invention créatrice. Pourtant nous ne pouvons nous défendre de la gêne que nous causent les systèmes lorsqu'ils se prétendent dictés nécessairement par la foi, traductions parfaites de celle-ci dans les domaines de la culture, de la politique, de l'organisation sociale, de l'art. Il nous gêne que le despotisme oriental des empereurs byzantins se soit réclamé d'une sorte d'incarnation mystique de la divinité dans le Basileus; de même le *Pantocrator* me paraît trop conçu à l'image de l'*autocrator*. Tout le système byzantin ne bloque-t-il pas d'une façon trop « monolithique » la foi et un humain trop humain?

Le P. DUMONT. — On peut certainement faire la part de cet « humain » et en dégager un ordre qui échappe à la critique et dont l'unité est due à ce que le culte chrétien doit être constitué lui-même comme un système sacral. L'art doit y servir et ne peut s'en échapper que sous peine de n'être plus un art authentiquement chrétien. De ce que l'*autocrator* a pu servir de prototype à la représentation du *Pantocrator*, en quoi cela peut-il nuire à la pureté de l'Évangile, si les traits usurpés du premier appartiennent bien en propre au second?

Le P. REGAMEY. — Je crois pourtant sentir là une fermeture, un durcissement, peut-être une déviation. Voyez combien, chez sainte Thérèse elle-même et à plus forte raison chez les âmes pieuses du XVII[e] siècle et depuis, Dieu nous paraît diminué quand il est compris selon la formule d'un monarque absolu de l'Espagne classique. Il est certain que toutes les représentations de Dieu sont gênantes, et le « Bon Dieu » ou le Dieu démocrate non moins que ces potentats. Je veux seulement dire que nous devons prendre garde de ne pas *canoniser* ce qui est trop affecté par les conceptions et les états de sensibilité d'un milieu humain. Pensez aussi à tout ce dont Maritain, dans l'*Humanisme intégral* et depuis, a manifesté l'opportunité historique, dans les sociétés de type « sacral », mais dont il a montré que le christianisme devait s'émanciper, qu'il ne doit pas en avoir le regret. Ces analogies nous aident à entrevoir qu'il y aura des discernements à faire dans le système liturgico-artistique de Byzance. Il y faudra démêler les éléments dont nous ne devrons même pas tenter la greffe, où la sève ne passerait plus, serait même néfaste.

Le P. COUTURIER. — Quant à moi, il me reste une certaine anxiété. L'art et le monde de Byzance m'ont toujours paru si loin du climat de l'Evangile et de sa liberté. Quand on lit l'Evangile, il me semble qu'on a tellement envie d'envoyer promener tout ça, le Basileus et tout le bazar. Enfin, je n'y peux rien, quand je lis l'Evangile, je ne comprends plus rien à Byzance. Cette énorme structure... Quel rapport cela a-t-il finalement avec les paroles et les gestes les plus clairs du Christ?

Laissons la question ouverte.

En revanche, il est deux aspects connexes de cette « énorme structure » qui peuvent être pour nous d'une grande valeur.

L'un, contrairement à ce que l'on pourrait penser, est la régulation canonique. Si elle portait sur les formes, nous aurions lieu de nous en inquiéter. Mais...

Le P. DUMONT. — C'est le contenu dogmatique et la valeur d'enseignement authentique que les canons ecclésiastiques relatifs à l'art sacré entendent préserver. Il serait dommageable à la foi des fidèles que les mystères fondamentaux de cette foi soient présentés de façon incomplète. Là où il y a lacune il y a, dans la même mesure, inauthenticité; à plus forte raison faut-il fuir l'erreur proprement dite. Notez que ceci vise avant tout les représentations de la Sainte Trinité, du Christ, de la Vierge et des principales étapes du mystère du salut célébrées dans le cycle des grandes fêtes du calendrier byzantin : annonciation, nativité etc. Il ne s'agit pas ici de fidélité historique, le très ample usage des apocryphes le dit assez. Mais précisément ce qui est retenu des apocryphes ce sont les traits dogmatiques que tel de leur détail (même historiquement inauthentique) souligne, comme le bain de l'enfant Jésus souligne la réalité de son humanité, dans l'icône de la nativité. Le rôle de ces icônes dans la célébration liturgique (en particulier aux matines de la fête) accentue encore, si possible, cette nécessité d'authenticité dogmatique, et par conséquent le souci qu'en a l'Eglise (10).

En cela apparaît le second aspect d'une valeur insigne du système sacré byzantin, qui est le sens de l'iconographie. Il va de soi, puisque Byzance a au plus haut point le sens du symbole. Nulle part

(10) Le P. DUMONT nous renvoie à l'article, en effet fort intéressant de Vl. Riabouchinsky, « Un tournant dans le développement de l'iconographie russe au XVI[e] siècle : l'affaire du « diak » Viskovatov, dans *Russie et Chrétienté*, 3-4, 1948.

Monreale (album Iris, v. p. 17

les artistes qui veulent faire œuvre sacrée ne prendront mieux conscience de la rigueur et du tact avec lesquels on doit sentir ce qui peut être représenté et ce qui ne doit être que suggéré par des emblèmes, selon l'heureuse distinction du Concile « in Trullo » (692) ; nulle part ils ne verront mieux la dépendance des thèmes iconographiques à l'égard de la Liturgie (Exemple : l'illustration des douze grandes fêtes de l'année), ils ne prendront mieux goût aux grandes symphonies de thèmes ordonnés par des principes hauts et fermes...

Un seul exemple : l'ensemble des fresques de Kaḫrié Djami auquel nous avons déjà fait allusion nous montre dans l'abside de la nef latérale le grand thème traditionnel du triomphe pascal, qui en Orient n'est pas la résurrection elle-même, (on s'abstient jusqu'au XVII^e siècle de la représenter) mais le Christ ressortant de l'Enfer après y avoir achevé son triomphe sur la mort. D'un geste énergique, le Christ saisit d'une main Adam et de l'autre Eve, derrière lesquels se presse la foule des justes. Sous ses pieds un grand personnage sombre gît enchaîné, le démon, couché parmi les débris de portes, de gonds, de serrures, de cadenas : les portes de l'enfer sont enfoncées. Dans la voûte, en avant de l'abside, sont représentées de part et d'autre la résurrection du fils de la veuve de Naïm et celle de la fille de Jaïre. Ainsi saute-t-il aux yeux que le pouvoir triomphal du Christ a son effet sur notre terre. Est-ce qu'un tel cycle, si grandiose, si complet, si clair et animé d'un tel lyrisme n'a pas de quoi rendre à bien des artistes le goût des grands « sujets »?

Avant de formuler deux conclusions qui nous paraissent s'imposer, nous ne pouvons mieux terminer cette « conversation » que par ce texte merveilleusement suggestif de M. Paul EVDOKIMOV. *Nous le croyons discutable sur un point ou l'autre (ainsi le n° 3), mais, en cela même qui y demeure mystérieux, quelle noble et stimulante expression de l'esprit dont l'art byzantin est animé!*

1) L'homme peut être asservi à la collectivité qui le vide et le tue — par contre, se donnant à la communauté ecclésiale il en est alimenté et s'y épanouit. De même l'art sacré est axé sur sa source — son propre est de s'y être intégré et en tant qu'élément constitutif il n'est soumis qu'à sa nature, à son ministère de servir.

Une goutte d'eau, un visage humain, peuvent refléter la redoutable présence divine. L'art recompose les éléments de ce monde et construit le lieu de la Présence, un temple *conforme* à cette présence, et par cela devient lieu théologique. Sacré, il vise non pas la conformité entre l'idée et son expression mais entre l'Esprit-Saint et sa demeure vivifiante parmi les pauvres choses de ce monde.

2) Avant qu'un iconographe ne commence son œuvre, le prêtre récite sur lui l'Hymne de la fête de la Transfiguration. En fait la transfiguration du récit évangélique est celle des apôtres et non du Christ — pour quelques instants leurs yeux s'ouvrent et pénètrent « au-delà du voile » de la gnose. Clairvoyance projetée, l'icône nous rend à notre tour clairvoyants et cela dépasse d'emblée tout souci de plaire, d'émouvoir ou d'édifier ; — préoccupation légitime mais secondaire qui subsiste en tant que catégorie inférieure, dans celle qui est supérieure.

Ceci montre qu'il n'existe pas de formules artistiques chrétiennes mais une manière liturgique de voir à travers l'écorce le cœur caché des choses, de transcender le filet du temps et le filet spatial de la perspective pour révéler la forme intérieure, le logos des choses dans leur splendeur sophique. Car la matière d'un iconographe c'est la lumière dans le sens biblique : non l'élément optique mais la révélation du *toi*, la communion.

3) Le VII^e Concile Œcuménique fonde une théologie de l'art — à la même époque exactement, les Livres Carolins empoisonnent dans sa source l'art occidental. Les irruptions grandioses du moyen âge ne réussiront pas à prendre le dessus et à déterminer entièrement son destin. Son drame est de se trouver enfermé dans l'immanentisme pragmatique, dans la pédagogie. Le triangle : l'artiste, son œuvre et le spectateur, est fermé. L'artiste joue tout le clavier de ses dons et suscite des émotions chez le spectateur. Or si l'art vise à susciter les sentiments religieux, il n'est pas incorporé à la liturgie. La décoration ne s'élève jamais au niveau de *l'attente* des saints mystères — on ne peut attendre que ce qui est déjà *présent* et cela doit faire éclater toute dimension purement ornementale. C'est ce qu'exprime la liturgie : « ce qui est à Toi, nous Te l'offrons. » (prière eucharistique).

4) Pour devenir sacré, l'art a besoin d'être retiré, mis à part, de subir un dépassement de lui-même.

Monréale. Le Pantocrator (XII^e siècle.)

Que nous sommes loin du Christ de l'Evangile !
(P. Couturier).

L'art des catacombes, dans un relâchement total de la forme, dans l'abandon de toute préoccupation artistique, inscrit les signes du salut, les figures chiffrées du baptême, et de l'Eucharistie. La puissance invincible de la Foi trace sur les murs et les sarcophages le message éclatant de la Vie éternelle. L'art classique est inutile pour le moment. Il se renonce, passe par sa propre mort et s'immerge dans les eaux du baptême, pour renaître en Christ et surgir à l'aube du IV^e siècle, avec une puissance et une ampleur artistique authentique, sous la forme, jamais vue auparavant, de *l'icône*.

5) Un symbole traduit en langue chiffrée le sens caché mais en plus et surtout il est un pont entre le visible et l'invisible, le symbolisé est *présent* dans son symbole. En ce sens, l'icône est un symbole. Elle s'articule sur l'invisible, elle est l'acte de la foi, la « vision des choses qu'on ne voit pas » traduite plastiquement. « Ce que la Bible nous dit par le mot, l'icône nous l'annonce par la couleur et nous le rend « *présent* ». (Concile de Constantinople 869). L'icône brise le triangle, *elle suscite la présence du IV^e élément : du transcendant.* Elle répond au besoin de Dieu de la conformité plastique où transparaît, apparaît le monde divin. C'est de cette présence divine que vient l'envie de prier. Un peu de poussière de ce monde, une planche, quelques couleurs, lignes et beauté — dans son ensemble grandiose l'icône est le lieu théophanique.

6) Le VII^e Concile Œcuménique a fermé pour toujours toute perspective idolâtre. Avant le Christ, l'ordre de Dieu de sculpter les anges, montre que le Céleste est traduisible artistiquement. Après l'Incarnation c'est l'humanité du Christ qui est l'image de sa Divinité.

L'homme, à sa création, était icône vivante de

Torcello (lagune de Venise). XIe siècle.

Dieu. Quand l'homme a perdu cette dignité c'est Dieu qui devient homme et révèle que Dieu n'est pas sans forme et que sa figure est le visage humain.

7) L'icône est tissée des vérités dogmatiques et c'est par cela qu'elle est belle, qu'elle est l'art pur. Elle assouvit le désir de l'absolument nouveau, de l'absolument désirable : du Royaume de Dieu. C'est parce que l'icône répond à la soif eschatologique qu'elle est la forme la plus moderne de l'Art. Sortie des catacombes l'icône déchiffre l'Histoire et fait lire le message eschatologique. Tout dans le temple, lignes architecturales, fresques, icônes, se réunit en « sobor », assemblée, et s'élance vers la Main du Pantocrator — les plantes grimpent sur les colonnes et les animaux grouillent à leur fondement. La joie cosmique entoure la Theotokos, et le Christ, au centre des trois sphères, concélèbre avec les anges la liturgie éternelle. C'est en se trouvant au creux de la Main du Père que tout converge plastiquement vers la Sainte-Cène de l'autel et se résout dans l'accord du repos du grand Sabbat — l'attente du Royaume.

8) En Occident la forme grecque était forme historique et les scènes bibliques sont représentées en costumes de l'époque. L'imagination artistique se dirige vers l'homme et le monde tels qu'ils existent dans le réel empirique, et l'ensemble glisse vers l'anecdote des primitifs italiens et flamands qui forgent l'art occidental. L'art byzantin se prolonge et se métamorphose en iconographie russe — la forme grecque inconnue y apparaît et y joue le rôle du symbolique et du sacral. Pour les peintres russes, les montagnes, les portiques et les atriums désignent *la forme intérieure*. Les iconographes n'ignorent rien ni de l'unité de l'action, donc du temps, ni de la perspective, donc de l'espace, mais ils n'en font jamais la condition de leur art. Leur abandon voulu conduit vers une liberté royale de toute forme. Il n'y a jamais de clair-obscur ni de relief, car le soleil ne se couche jamais dans le monde iconographique, de même il n'y a ni ombre ni poids ni pesanteur terrestre. Tout geste dramatique est exclu, ainsi que toute anatomie naturelle. L'immobilité du corps traduit mieux le mouvement du regard. C'est la langue mystique où toute parole, rendue impuissante, s'arrête : « le puits d'eau vive », « on avance du fait d'être arrêté ». « Que toute chair se taise et tremble » car le Roi vient : voici la « situation icônique ». Le repos hiératique exclut tout trouble ou trépidation et introduit dans le monde ailé de la forme intérieure qui est lumière, illumination du dedans. Toute la signification de la Tradition et des canons n'est point dans *les limites* mais dans le rappel constant que le spirituel est absolument différent tout en étant le même.

Ce n'est pas le jeu libre des courbes et des taches qui nous y mène mais l'ascétisme de la joie, la catharsis de l'assouvissement qui change l'objet de la soif. Le chemin passe inévitablement par la Croix et la Mort et cela nous mène à l'Art moderne.

9) Comme au temps des catacombes, on est devant le choix ultime : non entre la vie et la mort mais entre vivre pour mourir ou mourir pour vivre. L'art moderne n'a devant lui aucune possibilité d'évolution car il est essentiellement démolition rafraîchissante de toutes les horreurs des siècles de décadence. L'art abstrait, à son point le plus avancé, retrouve la liberté vierge de toute forme préjugée. La forme extérieure est défaite mais l'accès à la forme intérieure est barré par l'Ange à l'épée flamboyante — il ne s'ouvrira qu'en passant par le baptême et c'est la Mort. L'artiste ne retrouvera son sacerdoce qu'en accomplissant un sacrement théophanique : dessiner, sculpter ou chanter le Nom de Dieu où Dieu fait sa demeure.

Le piétinement des copistes, l'art pétrifié, momifié, tout est heureusement dépassé. De la copie, par l'impressionnisme et la décomposition ultime de l'art abstrait, on doit passer à la *construction* créatrice de la forme intérieure et d'un rythme différent.

La vérité de la nouvelle forme extérieure ne peut venir que du contenu de la vision mystique. Il ne s'agit pas, encore une fois, d'incarner une idée, il s'agit de l'incarnation des souffles de l'Esprit-Saint, il s'agit de l'art théophanique. L'absolument nouveau vient du ressourcement qui n'est pas seulement en arrière mais surtout en avant — c'est le ressourcement eschatologique — l'art des temps apocalyptiques : « on se souvient de ce qui va venir ».

Paul Evdokimov

LE DIALOGUE DE L'ORIENT ET DE L'OCCIDENT

UNE première conclusion s'impose, relative à cette compréhension mutuelle des chrétiens séparés qui doit préparer — de si loin hélas! — leur union.

On aura perçu, à plusieurs reprises, notamment dans le texte de M. Evdokimov, combien facilement la différence de climat spirituel se change en oppositions. Par exemple, pourquoi donner aux Livres Carolins une telle importance dans la formation de l'iconographie occidentale, et pourrait-on, à Chartres même, répéter que l'Occident médiéval s'est « enfermé dans l'immanentisme pragmatique »? Continuellement les conversations accrochent, du fait de telles exagérations. Occidentaux, nous y sommes sensibles lorsqu'elles portent sur des choses dont nous savons bien, du dedans, qu'elles ne prêtent pas aux critiques qu'on leur adresse. Que cette expérience éveille notre inquiétude à l'égard des méprises que nous commettons nous-mêmes, soyons attentifs aux avertissements que nos frères nous en donnent!

Les malentendus viennent parfois d'Occidentaux qui forcent les oppositions au profit de l'Orient. C'est ainsi qu'un éminent byzantologue pense que l'art byzantin a pour but d'exprimer la vérité surnaturelle en excluant tout souci de plaire, *même d'émouvoir et même d'édifier, trois intentions qui auraient caractérisé le programme occidental. Une telle opposition procède de tendances réelles, certes, mais qui ne doivent pas s'exclure. En bien voir l'agencement est d'une importance souveraine, car il ne nous semble pas qu'un art sacré soit valable sans leur accord. Si l'art n'a pas pour but quelque manifestation des réalités de la foi, il abdique sa mission essentielle; si ses œuvres n'édifient pas les fidèles à qui elles sont destinées, il ne joue pas pour eux ce rôle épiphanique; s'il n'est pas de nature à réjouir les yeux, l'esprit, le cœur, il n'a pas la valeur qu'on en doit exiger. Mais l'opposition abusive que l'on introduit dans ce complexe correspond à quelque chose de très réel : exprimer les vérités de la foi peut et doit être le* but *poursuivi, de même que l'artiste doit s'évertuer à parfaire la qualité plastique de ses œuvres, mais il ne saurait viser directement comme une* fin *d'émouvoir, moins encore de* plaire, *pas même d'édifier. Que cela lui soit accordé, ce sont des récompenses gratuites, du reste normales et à certains égards nécessaires* (11), *ce ne saurait aucunement être le but de ses efforts, sous peine de profanation. Une distinction capitale est en cause ici, plus ou moins vaguement perçue par quiconque a jamais éprouvé les exigences du sacré en art, et que Malraux naguère exprima d'une façon définitive : la distinction des arts sacrés et des arts d'*assouvissement (12). *Les premiers ont toujours « pris le ton du monologue — parfois impérieux — parce que tout dialogue avec le spectateur y fut subordonné à celui qu'ils poursuivaient avec leurs dieux ou avec la part de l'homme qu'ils avaient élue » — au point qu'ils « semblent négliger le spectateur ». Les arts religieux en Occident, depuis le bas moyen âge, se sont si habituellement proposé pour but d'*assouvir *les désirs pieux des fidèles que le hautain sacré de Byzance nous paraît par contraste aller jusqu'à* exclure *même le souci de l'édification. Mais en cela nous forçons à tort un contraste, où il n'y a entre Byzance et les plus hauts arts d'Occident qu'une différence d'accent, et à Byzance même, lorsque la sève créatrice y était vive, un sens juste de ce qui doit être poursuivi comme but, et de ce qui ne peut être qu'espéré de la grâce comme un pur « surcroît ». Les grandes œuvres romanes évidemment, mais même des figures très humanisées comme le* Saint Grégoire *de Chartres, et même la Vierge de la* Visitation *de Reims, ne sacrifient à aucun désir de plaire ou d'édifier, ne se distraient en rien de leur dialogue avec Dieu. Quant aux grandes œuvres byzantines, elles sont des expressions trop spontanées de la piété, elles procèdent d'un sens trop sûr de la qualité plastique, pour que, sans aucune volonté* délibérée *d'esthétisme ni de succès auprès des dévots, elles ne crient pas une volonté* instinctive *de communion avec les fidèles et de beauté.*

Jusqu'au XII^e *siècle, les arts attestent en Orient et en Occident le même « climat ». Sans doute ont-ils enregistré avec retard des divergences qui se sont accusées plus tôt dans le monde de la pensée. Le Père Congar nous dit que ce monde fut analogue jusqu'au « schisme » (fin du* XI^e *siècle) : monde « platonicien et essentialiste ».*

« Le schisme », poursuit le Père Congar, a été, pour une part, le résultat et la cause d'un changement qui se caractérise, sous l'aspect qui nous intéresse ici, par un passage de l'« essentialisme » à un point de vue d'existence : ce que le Père Chenu appelle si justement le naturalisme du XII^e siècle. On s'est intéressé à un monde terrestre et sensible pour lui-même ; la vérité a été conçue, moins comme une imitation, traduction et « phanie » du monde céleste, que comme une compréhension du sensible avec lequel nous abouche l'expérience. Cela s'est traduit dans l'art, et je pense que c'est cela qui sous-tend le grand changement, lent et progressif, mais évident, entre l'art sacral, mystérique, du XI^e-XII^e, et l'art plus humain, plus émouvant, plus concret du XIII^e-XIV^e. Voyez par exemple les miniatures où intervient dès lors un décor réel, empirique. D'où, dans cet art, une part visant à « assouvir », pour reprendre la catégorie de Malraux. D'où une marge, une liberté donnée à l'humain de l'artiste. C'est parce que, dans tous les domaines (ecclésiologie surtout) l'Orient a

Monreale. Lutte de Jacob avec l'Ange, fin du XII^e siècle.
(Album Iris, v. p. 17)

senti ce changement, dont l'avènement de la dialectique en théologie est un des signes majeurs, qu'une situation de non-rapports et d'« étrangement » s'instaura : l'acceptation de cette situation et de ses graves conséquences ecclésiales est la substance même du « schisme », à mon avis. Après la séparation (1054), l'Occident a suivi sa propre ligne sans plus se soucier de l'Orient. Et vice versa. » (13).

Nous savons en Occident combien peuvent diverger les tendances des fidèles sans briser la communion ecclésiale. Hélas! ces divergences sont déplorables lorsqu'elles s'accompagnent d'incompréhensions, si ce n'est même d'hostilité. Le manque de communion effective entre des frères qui communient ensemble au Corps du Christ est certainement un des grands scandales de notre temps. Nous n'en voyons pas moins parmi nous se multiplier aussi les exemples de la compréhension et de l'amour effectifs entre des chrétiens que leur fidélité même au Christ oblige à des options à bien des égards opposées. Une commune fidélité aux Réalités surnaturelles dont l'Eglise nous enseigne que nous devons tous vivre, une commune docilité au magistère vivant de cette Eglise et une commune tendance vers la plénitude du Christ assurent l'unité. Lorsqu'elles existent, lorsqu'elles opèrent, elles font plus que permettre les diversités, elles les promeuvent.

Cet esprit doit présider au dialogue entre l'Orient et l'Occident. Deux grands faits le facilitent : l'accord sur l'essentiel qui a régné dans toute l'antiquité, malgré hélas! tant de malentendus, annonciateurs du schisme, et la vie à l'intérieur même de l'Eglise romaine des communautés orientales dont le « climat » est beaucoup plus celui de Byzance que de la Rome moderne. Nous sentons trop tout le chemin que nos frères séparés doivent faire pour rejoindre des positions que nous ne pouvons abandonner. Mais nous avons la conviction que nous devons faire, nous Occidentaux, un chemin plus grand encore *pour « réaliser », dans le comportement habituel de notre pensée, de notre vie liturgique, spirituelle, artistique, les vérités surnaturelles que nous professons en principe comme eux. Notre affaire, en tout cas, est de prendre au sérieux l'avertissement que nous donne le Père Dumont : nous sommes les victimes d'une régression certaine sur des points essentiels où nous risquons de nous vanter d'un* développement.

fr. P.-R. RÉGAMEY, O. P.

---

(11) Pourvu qu'on prenne le mot *plaire* dans le sens très pur des esthéticiens, lorsqu'ils définissent le beau « quod visu placet ».

(12) On peut trouver ce texte capital dans mon livre *Art sacré au XX^e siècle* p. 360-361.

(13) Divers tenants et aboutissants théologiques de tout cela dans l'article du P. CONGAR sur la « déification », *Supplément* de la *Vie Spirituelle*, mai 1935.

Sainte-Sophie. Mosaïque du VI[e] s.

BYZANCE ET NOS EFFORTS

I

Il est clair qu'Assy, Vence, Audincourt... sont aux antipodes de Byzance et de son esprit.

Mais dans un temps où l'Eglise vit pratiquement en *diaspora*, où d'immenses secteurs de la vie sociale et de la culture lui ont échappé — dans lesquels, tout au moins, ses institutions et ses hommes sont en infériorité constante — des conceptions, des doctrines et des volontés de type byzantin ne sauraient être que fallacieuses.

Dans certains domaines, d'ailleurs secondaires pour l'Eglise, comme l'art ou la science, nous avons aujourd'hui beaucoup trop besoin du monde, de sa vie, de ses efforts, pour nous enfermer dans un monde à nous de pensées et d'activités. Un tel monde ne serait qu'un ghetto. Et rien finalement n'est aussi opposé à l'Évangile que les mentalités de ghetto.

Immanence — transcendance : l'oubli de l'une ou de l'autre blesse toujours dans l'Eglise quelque vérité ou quelque action essentielle. *Noli me tangere*, mais d'abord, *vous trouverez un petit enfant, enveloppé de langes, couché dans une crèche.*

II

Il ne faut pas s'exagérer l'importance de ce qui fut fait à Assy, à Audincourt ou même à Vence : réussites particulières, œuvres de circonstance et nées de circonstances fortuites, elles ne prétendraient ni s'imposer ni imposer quoi que ce fût. Cependant il est vrai qu'elles révèlent après coup un certain esprit, ou du moins une certaine tendance de l'esprit, sans lesquels elles eussent été impossibles, et c'est sans doute à cet esprit, à sa *liberté* qu'on en voulait avec une perspicacité infaillible, et peut-être dangereuse, en tout cas pour être ennemie plus aiguë que ne fut la nôtre au départ. Car nous ne pensions qu'au travail à faire dans ces circonstances qui s'offraient.

Nous voyons très bien — même en dehors des perspectives byzantines — ce qu'il y eut là d'anormal : nous dirions, pour un peu, ce qu'il y eut de « scandaleux » dans l'appel que, faute d'artistes chrétiens de même rang, nous fîmes à des Maîtres « du dehors » (14). Nous dirions même qu'il y avait là quelque chose de doublement scandaleux. Mais le premier scandale, et des deux le plus grave en la circonstance car il a quelque chose de sinistre, c'était justement qu'à l'exception du seul Rouault (totalement méconnu) l'Eglise n'eût plus de grands artistes dans son sein, dans sa vie. Voilà quel était, en cette affaire, le vrai scandale.

Ceci nettement dit, nous reconnaîtrons volontiers que *secondairement* (et même pour parer à cette défiance des artistes chrétiens) il restait encore, sur un certain plan, « scandaleux » de faire ainsi travailler pour nos sanctuaires des « incroyants » : quelque chose d'irremplaçable serait inévitablement absent.

Mais alors valait-il mieux se passer de bonne peinture et de bonne sculpture ou même seulement se contenter sans fin pour l'Eglise de choses de second ou de troisième ordre mais sorties de mains plus pieuses? Il suffit d'énoncer ainsi nettement les données concrètes du problème pour sentir que cela non plus n'était pas bien...

Il fallait donc opter. Nous avons pensé, contrairement à nos adversaires — et à ce qu'eussent certainement pensé des Byzantins — qu'il valait mieux accepter simplement les faits et ce qu'ils apportent toujours de vérité avec eux. Naïvement nous nous disions : « Tant pis, on apportera tout de même à Dieu des Matisse, des Braque, des Léger, des Bonnard et des Chagall, on les lui donnera comme les plus belles fleurs que nous puissions trouver aujourd'hui... »

Pour n'avoir pas poussé en terre bénie, elles seraient encore de vraies fleurs devant lui. Nous pensions qu'on y verrait en tout cas cela et qu'on en serait touché : de belles fleurs sauvages offertes à Dieu... Vraiment, y avait-il là de quoi tant crier dans ces pieux milieux où on s'attendrit encore (rétrospectivement) devant le Jongleur de Notre-Dame? D'autant qu'il fallait se hâter : déjà ces fleurs seraient des fleurs tardives, des fleurs d'extrême-automne. Bonnard est mort sans avoir vu en place son *Saint François de Sales*. Dufy est mort avant que nous ayons pu trouver quelque chose à lui confier.

Evidemment tout cela n'était guère byzantin. Il nous parut pourtant qu'un certain esprit évangélique n'y faisait point défaut. Du XIII^e^ siècle, c'est saint François avec ses huttes dans les bois et ses oiseaux qui a tout sauvé. Naturellement cela ne pouvait pas durer : on le lui fit bien voir. On fit de ses fils des Inquisiteurs.

III

Il est trop certain que de telles options ne résoudront pas « les problèmes de l'art sacré ». Et nous n'y prétendions pas. Mais le temps qui passe enseigne bien des choses. Après quelques années on finit par voir clair : nous ne résoudrons pas les problèmes de l'art sacré. Ni nous, ni personne. Nous le répéterons candidement : les problèmes de l'art sacré, ce sont les problèmes mêmes de la chrétienté. Du jour où on a compris cela, on a compris tout l'essentiel ; les maux de l'art sacré sont les maux de la chrétienté devenus visibles comme ces plaies qui apparaissent sur un visage. « L'Eglise n'a pas besoin de Réformateurs, l'Eglise a besoin de saints... » écrivait Bernanos. Et ainsi l'état présent de l'art sacré nous regarde et nous juge tous, solidairement, indissolublement : réalité vivante, changeante, à laquelle nous sommes tous liés corps et âme, depuis le Souverain Pontife jusqu'au dernier des prêtres et des baptisés.

Ainsi se retournent les situations byzantines. Un peuple a toujours les artistes qu'il mérite. La renaissance ou la mort de l'art chrétien n'est pas d'abord une question d'art.

fr. M.-A. COUTURIER, O.P.

(14) Mais, encore une fois, l'Eglise est partout *dehors* aujourd'hui, et les murs de Jérusalem sont tombés.

Nous adressons nos vifs remerciements
à l'Institut Byzantin de Paris
pour son extrême obligeance
et pour la communication des documents
des pages 1, 3 à 15. 21 à 23, 26 à 29.

Livres récents

UNE HISTOIRE DE L'ART SACRÉ MODERNE

Joseph Pichard publie chez Arthaud un volume de 130 pages de texte, illustré de 80 héliogravures, qui offre un tableau de l'art religieux depuis quelque trois quarts de siècle. Il part de l'état de décadence, montre la « rentrée du spirituel » à l'époque du Symbolisme et au début de ce siècle, les tentatives de renouveau de l'entre-deux-guerres et les problèmes et efforts actuels. Cet exposé historique d'ensemble manquait et, tel que J. Pichard vient de le réaliser, il nous paraît digne d'être recommandé.

Je dois prévenir qu'en le lisant, ou en considérant son illustration, j'ai été obligé de mettre dans ses marges quelques points d'interrogation (1), et aussi qu'il appellerait quelques rectifications de faits, de noms, de dates (2). Mais il me faut davantage insister sur la justesse des proportions générales et sur celle de certains discernements d'autant plus méritoires que la commodité des rapports humains engage d'ordinaire à les éluder. C'est ainsi que l'auteur porte sur les Chantiers du Cardinal un jugement presque aussi sévère que le sera, sans conteste possible, celui de l'Histoire ; il avoue que la présente reconstruction des églises en France est ratée, comme le fut celle des années vingt (3) ; il s'élève contre ce « juste milieu » que nous dénoncions naguère (dans « Tâches modestes, II »), cette « sorte d'art timide, expurgé de toute expression vive, de ce qu'on appelle improprement l'outrance, et qui ne serait qu'une forme nouvelle de l'académisme dévot ». Ce dernier terme, qu'il lance, mérite de faire fortune. De tels traits, et d'autres, pourront faire réfléchir utilement les clercs.

Je crois devoir attirer particulièrement l'attention sur quelques remarques positives qui contribuent à l'équilibre du livre. D'une part, la suggestion de certains grands thèmes iconographiques tirés de l'évangile, qui ne sont pas classiques, mais qui mériteraient la faveur de notre temps (ainsi le jugement dernier ayant pour critère l'exercice de la miséricorde : « J'avais faim, et vous m'avez donné à manger », etc.). D'autre part, l'invitation à revenir *aux sources*, l'obligation pour le sacré dans l'église d'être « traditionnel » (p. 91), de traiter les thèmes tels que les propose l'Eglise (p. 92). Nous avons lu avec joie dans ce livre : « L'essentiel pour l'artiste est qu'il retrouve les faits chrétiens et qu'il les rende présents dans son œuvre. C'est à cette condition que celle-ci trouvera place dans l'église, demeure du sacré de tradition, et qu'elle se trouvera finalement acceptée par la communauté chrétienne » (p. 93).

Il faut ajouter enfin que, comme tout exposé objectif et équilibré, ce livre donne une impression de sérénité. Pour sûr, c'est en étant, à notre avis, trop optimiste, mais il apporte certainement de la lumière en bien des zones où s'agitent trop de passions confuses. Tout comme nos propres efforts, hélas ! il contribuera au succès des fausses valeurs parce qu'elles ressemblent aux vraies, mais il contribuera aussi à créer une atmosphère favorable à ces « miracles », grands et petits, qui sont notre seul espoir pour longtemps.

NOTES SUR LA PEINTURE D'AUJOURD'HUI

En 1948, alors que *L'Art Sacré* avait suspendu sa publication, nous avions reçu la fraternelle hospitalité de *la Maison-Dieu* (n° 17) pour des « Points de vue actuels sur le sacré ». Nous y avions fait une large place à des textes empruntés aux *Notes sur la Peinture d'aujourd'hui* de Jean Bazaine, qui venaient de paraître chez Floury. Cet ouvrage, petit par le format, est un grand livre, qui deviendra classique parmi les écrits sur l'art. Il fut rapidement épuisé. Il reparaît aujourd'hui aux Editions du Seuil, dans la collection « Pierres vives ». Nous ne saurions trop inviter à le méditer. Les « initiés » à l'art contemporain apprécieront tout de suite ces pages du maître le plus lucide de sa génération. Les non-initiés se trouveront devant deux ou trois énigmes par page, à cause des allusions à des choses qu'ils ignorent. S'ils ne se

(1) Par exemple, à plusieurs reprises, J. Pichard donne à penser qu'il s'agit de rechercher un style moderne ou de le pratiquer dans la mesure où l'on estime qu'il existe. — Il a d'étranges indulgences, ainsi pour les malheureuses poutres sculptées d'Assy...

(2) Signalons au moins que l'épisode de la visite de l'abbé Devémy (et non Devimy) à Picasso fut assez différent ; — que Holzmeister, Schwartz, Bosslet et M. Weber n'ont pas du tout « les mêmes mérites », qu'ils représentent des tendances très différentes de l'architecture allemande ; en particulier Rudolf Schwartz méritait une place tout à fait à part ; il a joué depuis 1928 un rôle décisif d'initiateur, en réaction contre les autres ; son église d'Aix-la-Chapelle est un jalon d'importance européenne et mondiale.

(3) « *Le choix des architectes* est le plus souvent déterminé par des collectivités incompétentes et des situations locales » (p. 110). C'est bien dans ce choix des architectes qu'est toute la question. La note d'optimisme de la page suivante : « Il est vrai que la reconstruction des églises ne fait que commencer... » n'est malheureusement pas de saison. *Les jeux sont faits, et de façon odieuse.*

Torcello. XIII^e siècle.

découragent pas, s'ils font rayonner les vertus de ce qu'ils comprennent sur ce qu'ils ne comprennent pas, si surtout ils perçoivent, même à travers un voile (qui se fera de plus en plus transparent), la *qualité* de cette pensée, peu de livres leur assureront un accès plus sûr à leur propre noblesse, à celle de l'esprit et de l'art.

Signalons particulièrement l'annexe nouvelle sur l'art « réaliste-socialiste » (cf. Art Sacré, mars 1952), texte magistral sur tout art « engagé ». Sa portée est plus grande encore et prend valeur spirituelle. Qu'on en juge par ces quelques lignes : « Plus l'œuvre d'art est belle, c'est-à-dire plus elle remet en jeu (et en question) les sources profondes de l'homme, plus celui-ci affirme qu'il est digne de vivre. Là est la fonction sociale de l'artiste... L'homme se prouve d'autant plus qu'il cherche moins à prouver... Une cathédrale ne se préoccupe pas d'être efficace : elle l'est. Et si elle s'affirme, c'est avec l'évidence triomphante d'un être vivant. Elle est au-delà des preuves et des moyens de persuasion, dans un monde d'équivalences intérieures et de présences secrètes... Plus la foi chrétienne se désagrège et s'appauvrit, plus ses moyens s'extériorisent, se font voyants et agressifs... »

PROBLÈMES ESTHÉTIQUES DU FILM RELIGIEUX

Tel est le sous-titre de *Dieu au cinéma*, l'excellent livre de M. Amédée Ayfre, professeur au grand séminaire d'Issy (Privat et P.U.F.), thèse d'esthétique présentée par M. Etienne Souriau. Livre exigeant comme il convient. Ses nuances précises, sa compréhension aiguë et complexe, la parfaite clarté de ses analyses, la sûreté de la théologie et de la psychologie qui les commandent forceront bien les satisfaits eux-mêmes à voir ce que M. Ayfre leur montre. Un tel livre aura, espérons-le, un retentissement décisif auprès des responsables du cinéma catholique. Passionnément intéressant par rapport à son objet, il l'est aussi au point de vue général de l'expression artistique du sacré, et par rapport aux arts plastiques et à l'architecture, à l'égard desquels nous avons aimé à faire la transposition tout au long de notre lecture. On comprendra notre joie de voir s'épanouir là, si libre, et si évidemment juste, l'esprit que nous avons tant peiné à dégager, dont il nous arrive si souvent de douter, lorsque c'est nous-mêmes qu'il anime.

P.-R. R.

Georges Rouault commandeur de Saint-Grégoire le Grand.

Le Saint-Père à conféré à Georges Rouault la croix de Saint-Grégoire le Grand. Cette haute distinction lui a été remise par S. Em. le Cardinal Feltin, dans une très stricte intimité, au Couvent de Saint-Jacques, le 8 juillet. Il serait certainement erroné d'interpréter le geste du Saint-Père comme s'il signifiait quelque orientation officielle dans le domaine de l'art sacré ! Simplement, l'Église aime à honorer les plus dignes de ses enfants, et vive est notre joie de ce qu'elle ait reconnu la très pure gloire de celui-ci.

Précisions

LE DÉCAPAGE DES MURS

A la suite de l'article de Pierre François, paru dans notre numéro « Tâches modestes, II », nous avons reçu les très intéressantes précisions suivantes de M. Maurice Berry, architecte en chef des monuments historiques. Comme M. Berry le fait justement remarquer, il ne contredit nullement notre collaborateur, mais il invite à plus de discernement et plus de modestie *encore. Nous ne saurions trop l'en remercier.*

A l'appui de cet article, vous avez présenté une photographie, fort belle d'ailleurs, du bas-côté nord de l'ancienne église abbatiale Saint-Philibert à Tournus.

Cet édifice étant dans ma circonscription d'architecte en chef des monuments historiques, je me crois autorisé à vous faire connaître mon opinion sur cette question fort délicate des décapages des murs.

Je tiens tout de suite à vous préciser qu'il ne s'agit nullement de critiquer l'article de votre collaborateur Pierre François, qui expose très clairement, mais peut-être d'une façon un peu simpliste, un problème en soi fort complexe.

Le principe de ces nettoyages est de restituer à des édifices anciens leur aspect primitif suivant une opinion couramment répandue qui tend à les présenter dans une nudité proche de la pauvreté de l'église primitive.

Seulement, est-ce réellement restituer la forme ancienne telle qu'elle pouvait être conçue au moyen âge que mettre en tout lieu la pierre à nu?

D'après de nombreuses observations faites dans les différents départements dont nous avons eu la charge, il ne semble pas qu'il y ait eu dans les époques passées des modes absolues de murs revêtus d'enduits ou garnis de moellons apparents. Il paraît simplement probable que lorsque nos ancêtres construisaient un édifice religieux, ils cherchaient à lui donner un aspect aussi digne que possible de sa destination.

Ce but était souvent atteint par l'emploi de la pierre de taille. Elle n'est malheureusement pas abondante dans toutes les régions et sa mise en œuvre réclame une main-d'œuvre plus qualifiée, donc plus chère, que la maçonnerie de tout venant.

C'est pourquoi nous constatons que de nombreux murs sont faits de simples moellons, mais fréquemment leur aspect trop rustique était dissimulé par des enduits.

La beauté du matériau en soi, la nature vivante qu'offre sa structure, le chatoiement de la couleur naturelle sont, il faut l'avouer, des conceptions modernes.

Les créateurs avaient sans aucun doute des idées autres que les nôtres sur la beauté que la sécheresse des enduits pouvait apporter à l'édifice.

Il est cependant des exemples où la maçonnerie était apparente dès l'origine. Il en était ainsi à Conques en Rouergue, où le remplissage en schiste vient exactement affleurer les arcs en pierre de taille de Lunel.

Il est d'ailleurs admirable de voir jouer le bleuté de ces schistes avec la teinte jaune des calcaires et le rose des grès des parties inférieures. Il en est ainsi encore à la basilique de Paray-le-Monial où nous avons eu la bonne fortune de retrouver des joints anciens en enlevant les enduits de plâtre qui avaient été faits à l'initiative locale après la consolidation de l'église par l'architecte Millet entre 1850 et 1860.

Par contre très récemment nous avons arrêté le nettoyage du chœur du XII^e^ siècle de la petite église de Saint-Point-Lamartine où, en grattant un badigeon bleu, nous avons cru apercevoir des traces de fresques anciennes. Nous ne savons pas encore quel peut être l'intérêt de ces fresques, mais elles précisent en tout cas l'authenticité de l'enduit.

Dans une autre église de Saône-et-Loire encore, celle de Chapaize, qui est une des plus belles du Tournugeois, il existe un revêtement de plâtre qui date probablement de la fin du XVIII^e^ siècle. Il est évident que cette gangue est assez peu esthétique et l'essai de remise à nu de la pierre que nous avons fait, il y a quelques années, comble d'aise notre pensée de la simplicité de l'église primitive, bien que nous ne soyons pas persuadés que l'église était ainsi décapée.

La faiblesse de nos crédits a malheureusement empêché la poursuite du travail qui nous eût sûrement mis sur la bonne voie par la découverte d'un enduit ancien ou par celle d'un jointoiement comme à Paray-le-Monial.

A Tournus même, dont nous aimons tant la couleur des calcaires roses de Préty, il faut bien penser qu'il y eut après la restauration de l'architecte Questel une tendance exagérée au décapage.

Toute portion d'enduit qui n'était pas ou ne paraissait pas recouverte de peinture fut impitoyablement enlevée et remplacée par des joints tirés au fer. On voit donc actuellement des petites portions de mortier décorées de peinture curieusement isolées au milieu des moellons. C'est dans la chapelle haute, ou chapelle Saint-Michel, où même les voûtes ont été grattées, que cet aspect est particulièrement sensible.

Sur les voûtes on peut dire d'ailleurs que d'une façon presque générale elles étaient enduites. Dans les pays offrant peu de ressources en pierre de taille, la retombée seule est parfois appareillée et toute la partie supérieure est faite de blocage. Les traces d'enduit ancien s'étendent tant sur une partie que sur l'autre.

Plus fréquemment encore la voûte entièrement composée de moellons est recouverte d'enduits. Par contre, quand elle n'était pas vue des parties accessibles au public, on se contentait de laisser brutes les traces des planches de coffrage qui donnent un aspect moderne de béton armé. Cet aspect nous l'avons trouvé dans les tribunes de Conques et dans bien d'autres édifices.

Il est même curieux de constater que parfois des voûtes appareillées savamment étaient enduites

et peintes d'un faux appareil, comme on le voit encore à Saint-Yved-de-Braisne, à Saint-Michel-en-Thiérache et aussi à la Sainte-Trinité-de-Falaise où dans le bras sud du transept cette peinture de faux appareil recouvre même les murs en pierre appareillée.

Il n'est pas nécessaire de poursuivre cet exposé déjà trop long pour exprimer toutes les difficultés qu'on trouve à résoudre ce problème du décapage des murs.

Il s'agit presque toujours en somme de cas très délicats qui doivent être résolus sur place en tenant compte de toute l'ambiance de l'édifice, de son entourage, de sa région, pour aboutir à une solution qui respecte autant que possible la beauté du monument ancien sans sacrifier à des théories absolues.

Nous ne pouvons guère que rejoindre la conclusion de M. Pierre François qui est « de mettre en garde contre les ferveurs simplistes » et de recommander aux desservants des paroisses de s'entourer de toutes les précautions avant de commettre des erreurs dans le décapage, comme le firent leurs prédécesseurs du siècle dernier en faisant au contraire des badigeons à tort et à travers.

Maurice BERRY.

« GARDER LA MESURE »

Nous avons reçu de Mme Madeleine Ochsé la lettre suivante :

Le 30 mai 1953.

« Mon Révérend Père,

Ayant pris connaissance de l'analyse critique que vous avez faite de mon petit livre « La nouvelle querelle des images » dans la revue de *l'Art Sacré* (janvier-février 1953), je me permets de vous signaler trois points où vous avez mal interprété ma pensée :

« 1° Vous écrivez (p. 29) : « Mme Ochsé n'a « pas un mot au sujet d'un phénomène aussi « important que les déguisements modernes de « la bondieuserie. » Je me suis pourtant expliquée à ce sujet (p. 118 de mon livre), montrant comment les arts appliqués « sont menacés par « la création de nouveaux poncifs et de stylisa- « tions impersonnelles. »

« 2° Vous me faites dire ensuite : « Elle approuve « qu'un artiste choisisse un style, le repense et « l'adapte en lui imprimant un tour particulier « qui nous le rend actuel. » Je suis obligée de renvoyer vos lecteurs aux pages 44-45 de mon livre. Ils y constateront que j'exposais ces faits non pas pour les approuver, mais exactement à l'inverse pour les désapprouver.

« 3° Vous déclarez (p. 30 de *L'Art Sacré*) que je vous accuse d'*esthétisme :* « Notre esthé- « tisme, au père Couturier et à moi, nous aurait « fait déclarer : « Au commencement était la « Plastique. » En réalité, il n'en est rien (voir mon livre, p. 121). Lorsque, dans ma conclusion, je parle de la primauté de la Plastique sur l'Idée, ou de l'Idée sur la Plastique, il n'est aucunement question de votre position, ni de celle du père Couturier. Non, vraiment, il ne fallait pas chercher une attaque déguisée dans ces considérations « philosophiques » sur la genèse de l'art sacré.

« Je compte, mon Père, sur votre courtoisie pour publier cette lettre dans le prochain numéro de votre revue, et je vous en remercie vivement d'avance. »

Madeleine OCHSÉ.

Notre désir de la paix nous interdit d'ajouter un mot à cette lettre, et nous sommes très heureux de donner acte à Mme Ochsé des précisions qu'elle apporte.

Restauration et décapage de l'abbaye de Tamié
par Maurice Novarina, 1953.

Ravenne, S. Vital, vers le milieu du VI[e] S. Photo Musées Nationaux.

L'ART SACRÉ, R.R.P.P. Couturier et Régamey O. P. directeurs
Fondé par G. Mollard, Joseph Pichard et L. Salavin

Prix de ce fascicule : 180 fr.

Abonnements : 1 an, France : 800 fr. ; Étranger : 1.200 fr. — Abonnement de soutien : 1.500 fr.
aux Éditions du Cerf, 29, Boulevard Latour-Maubourg, PARIS-7[e] — C.C.P. PARIS 1436-36

Imp. GEORGES LANG, Paris-19[e] - Dépôt légal, 1[er] trimestre 1953. Le Gérant : FLEURET. Autorisation n° 19.886